



Alberto Girri: la búsqueda de la lengua

Esteban Moore

Los premios nacionales de poesía del período 1961-65 correspondieron a Silvina Ocampo, Alberto Girri y Jorge Voces Lescano, autores cercanos a la revista *Sur*. Este acontecimiento fue celebrado en la sede de la editorial y el orador principal fue Jorge Luis Borges. En esa oportunidad Borges le dedicó a Girri unas pocas palabras:

“... ha buscado y sigue emprendiendo las aventuras más audaces del arte contemporáneo, al mismo tiempo ha traducido ejemplarmente a Donne. Y este hecho tiene una significación especial ya que esas traducciones no están hechas como un ejercicio filológico sino porque hay una esencial afinidad entre el traducido y el traductor. Por lo demás Donne está quizás más cerca de nuestra sensibilidad que de la sensibilidad de muchos de sus contemporáneos. Y de igual manera que Donne buscó no la poesía de la dulzura que todos buscaban en su tiempo, sino esa otra poesía, no menos admirable y ardua, de lo áspero, así Girri ha buscado deliberadamente la misteriosa poesía de la aspereza y de lo -pero sólo aparentemente- caótico.

Es una ardua tarea, como lo he dicho, y él lo ha logrado con la felicidad que todos sabemos.”¹

Llaman la atención en este discurso de ocasión, eminentemente social, en el que también se alude al tópico central de *El escritor argentino y la tradición*, algunos de los términos utilizados y asombra también la intención de establecer una forzada afinidad entre los poetas aludidos y luego definir sus respectivas búsquedas poéticas con un adjetivo más apropiado para calificar una lija, una escofina o el duro concreto de las autopistas.

Años más tarde, en una entrevista, Borges hablaría de su experiencia como lector de la obra del autor de *Casa de la mente*: “De Girri puedo decir esto: a veces no lo he entendido; pero siempre que lo he entendido, lo he admirado. A veces el poema me ha excluido, sin duda por incapacidad mía, no por torpeza suya. Yo querría conversar con él, y querría pedirle, humildemente, explicaciones sobre algunas cosas.”² A buen entendedor pocas palabras, toda una *boutade* borgeana, pura estrategia literaria. Lo paradójico es que estas opiniones que pertenecen al personaje público, políticamente incorrecto construido por Borges, han trascendido convirtiéndose en un *dictum* irrevocable. En la actualidad no son pocos los que consideran que la escritura de Girri conforma un cuerpo textual de difícil penetración, áspero y enigmático, opinión que en una sociedad mediatizada como la nuestra ha funcionado como una perfecta maldición. Pese a ella Girri halló su público, que incluyó un núcleo de lectores atentos, entre ellos: Juan Liscano, Jorge Cruz, Guillermo Sucre, Octavio Paz, Enrique Pezzoni, Danubio Torres Fierro, Jason Wilson, Thomas Merton, Aldo Pellegrini y Jorge A. Paita.

Alberto Girri, argentino de primera generación por parte de padre, nació en 1919 en el barrio de Almagro, realizó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional Rivadavia y finalizó su educación formal en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí conoció a Héctor A. Murena y a otros integrantes de diversos círculos literarios e inició una larga y fructífera relación con el suplemento literario del diario *La Nación* y la revista *Sur*.

En 1946 publica *Playa sola*, el primero de una serie de eslabones de una cadena que se extendería hasta su muerte en la década de los 90. A partir de

este título inicial surgirían una serie de malentendidos alrededor de este poeta y su obra que se renovarían tenaz y cíclicamente a través de los años. Se ha dicho de él, entre otras muchas cosas, que es un poeta cercano a las poéticas de la generación del 40, que sus textos no sugieren verbalmente, que fue influenciado por el verso blanco inglés, que es un poeta de tono extranjero, que sus intereses se volcaban exclusivamente hacia las literaturas sajonas, que su fraseo no posee musicalidad, que sus textos pueden ser leídos como aforismos, que es un hombre ajeno a la emoción poética y que su poesía es ininteligible

En *Arte poética*, incluida en *La penitencia y el mérito*, esboza un primer plan de trabajo. Esta puede ser considerada una síntesis de los objetivos trazados en lo que podemos denominar su primer período: “Una premisa constante, la duda, / indagando en la realidad, / buscándola fuera de contexto; / la materia a expensas del lenguaje. // “Una síntesis intransferible y bella / con ánimos, bestias, escrituras, / profanados sub especie aeternatis; / la imaginería a expensas de los tormentos. // Una teología creadora de objetos / que se negarán a ser hostiles a Dios.”³ Más de veinte años más tarde declararía que estas conclusiones que para él en su momento fueron un programa se cumplieron a medias. ¿Pesaba en su memoria la escritura de Borges que en su juventud le deparó una grata revelación que nunca olvidaría?

En una entrevista realizada a mediados de los 70 por Santiago Kovadloff y publicada en la revista *Crisis*, señaló que existe: “Una literatura, una poesía escrita en lengua española, antes de Borges y a partir de él.”⁴ En otra ocasión, en una entrevista otorgada a Danubio Torres Fierro reproducida en *Plural*⁵, dice a modo de confesión: “En algún lugar Pound observa que es imposible escribir buena poesía si no se ha leído a Stendhal o a Flaubert, lo que es una verdad indiscutible. Entre nosotros, ese Stendhal o ese Flaubert era -es- Borges. Él me mostró la posibilidad de una concisión epigramática, de una sintaxis estricta en el español, cosas que en un principio me parecían inalcanzables.” Girri descubrió tempranamente aquello que Augusto Monterroso hallaría en 1945 en el prólogo a *La metamorfosis*: “...el lenguaje. Hoy lo recibimos con cierta naturalidad, pero entonces aquel español tan ceñido, tan conciso, tan elocuente, me produjo la misma impresión que experimentaría el que, acostumbrado a pensar que alguien está muerto y enterrado, lo ve de pronto en la calle, más vivo que nunca. Por algún arte misterioso, este idioma nuestro, tan muerto y enterrado para mi generación, adquiría de súbito una fuerza y una capacidad para las cuales lo considerábamos ya del todo negado. Ahora resultaba que era capaz de expresar cualquier cosa con claridad y precisión y belleza; que alguien nuestro podía contar nuevamente e interesarnos nuevamente en una aporía de Zenón, y que también alguien nuestro podía elevar (no sé si también nuevamente) un relato policial a categoría artística. Súbditos de resignadas colonias, escépticos ante la utilidad de nuestra exprimida lengua, debemos a Borges el habernos devuelto, a través de sus viajes por el inglés y el alemán, la fe en las posibilidades del ineludible español.”⁶

Recuperada la fe en su propia lengua, no solo a través de Borges, sino también a través de aquellos a los que éste se refiere en *El idioma de los argentinos*: “Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles, ni recaer en malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde”⁷; Girri emprendió su solitario camino, la búsqueda de su propio lenguaje, de uno que nada tuviera que ver con ciertas características que Jorge Semprún asocia a: “la complejidad gutural y barroca del castellano.”⁸

En el contexto literario vernáculo signado por las corrientes neorromántica y surrealista, decidió que la poesía no era eso que le ofrecían sus contemporáneos. De los neorrománticos rechaza la multiplicación constante de imágenes, el predominio del yo de la enunciación, y una visión del mundo y de las cosas que se resolvía exclusivamente en un lirismo almibarado de exageradas proporciones elegíacas y nostálgicas. De los surrealistas, su actitud grupal; y las consecuencias de ella incentivaron su mordacidad: “...si usted toma una antología surrealista y borra los nombres de los autores de los poemas, en la mayoría de los casos esos poemas pueden ser intercambiables.”⁹ Palabras que nos hacen recordar por otra parte el absoluto terror que despertaba en él la uniformidad, el ejercicio de la reproducción impuesta por los modelos de culto. “Y a propósito, ¿no es aguda la observación de Barthes, de que cuando el adjetivo es estereotipado sirve a la ideología, y que hay identidad entre ideología y estereotipo?”¹⁰

Girri, que había accedido a una educación formal, poseía nociones de las lenguas clásicas y una debilidad por la lengua italiana que sólo podía rivalizar con el amor que sentía por el inglés. Sus lecturas fueron variadas y maratónicas, reconoció influencias de Charles Baudelaire, Walt Whitman, Edgar Allan Poe, Dante, Catulo, los Padres de la Iglesia (particularmente San Agustín), Celedonio Flores, Wallace Stevens, T.S. Eliot, San Juan de la Cruz, John Keats, y de los letristas de tango como así de la obra de Julio y Francisco De Caro: “La inigualada estilización de esas composiciones [...] música de tango que es música a secas, y que en no pocas veces estuvieron en mis afanes por la literatura. Quizás, tanto como en algunos libros, aprendí de su espíritu a perseguir ese ideal de unidad y equilibrio a que todo escritor aspira, y la lección de la parquedad, el apartarse de lo trillado y la falsa elocuencia.”¹¹ Todos ellos compartieron sus preferencias con aquellos otros poetas que traduciría posteriormente y cuyas traducciones -versiones- daría a conocer como apéndices de sus propios libros. Algunos de estos autores, no cabe duda, fueron elegidos por afinidad y gusto personal, otros en cambio, distantes de su propia concepción de la poesía, penetran su mundo referencial porque resultaban funcionales a un proyecto que se iba armando de pequeños fragmentos y descubrimientos.

A partir de la edición de *Playa sola* el autor dio a conocer: *Coronación de la espera* (1947), *Trece poemas* (1949), *El tiempo que destruye* (1951),

Escándalos y soledades (1952), *Línea de la vida* (1955), *Examen de nuestra causa* (1956), *La penitencia y el mérito* (1957), *Propiedades de la magia* (1959), *La condición necesaria* (1960) y *Elegías italianas* (1962). Pero no es hasta la publicación de *El ojo* (1963), que ciertas tendencias ya identificables en su producción se acentúan ¿se exageran? Este libro parece ser el definitivo punto de inflexión en su obra, a partir de él ya podemos hablar de un estilo o de una escritura Girri. Significativamente, a este título le siguió una importante antología, *Poemas elegidos* (1965), cuya selección realizó el autor, y que fue prologada por Jorge Andrés Paita. En ella Paita, un poeta de formación clásica y un lector sagaz, comenta pertinentemente que “...la intuición central del poeta de *Elegías Italianas* consiste en concebir el mundo y la vida como una corrupción de lo eterno.[...] “En el curso de una labor tan sostenida y vasta esa intuición central no sólo ha permanecido sino que ha logrado concentrarse y ramificarse como un árbol de poderosa arquitectura. Fragmentos de ese sombrío destello, convocados por temas superficialmente distantes aparecen y reaparecen, componiendo con los rasgos de una escritura ya inconfundible esa fuerte y viva unidad que es esencia del arte. Porque en todos los poemas, más o menos a flor de verso, hay en gestación permanente un único motivo, que es la preocupación ética ante un mundo desarticulado.”¹²

En *El ojo* y a partir de él, su verso se despoja definitivamente de lo que él considera excesos retóricos, decorativos y convencionales de la lengua castellana, excluye todo pintoresquismo y adopta un ritmo marcado y fluctuante; el poema desconfía de la imagen, transformándose en un objeto de rígida estructura. En este volumen incluye un texto significativo, en el que se intuye un adelanto de aquello que podríamos esperar a partir de ese momento:

Cuando la idea del yo se aleja:

*De lo que va adelante
y de lo que sigue atrás,
de lo que dura y de lo que cae,
me deshago,
abandonado quedo
del fuerte soplo,
del suave viento,
y quieto, las espaldas
vueltas las manos hacia arriba,
apoyo en el suelo,
corazón
abjurando de armas, faltas,
de oraciones donde borrar las faltas,
blando organismo, entidad
que ignora cómo decir: “Yo soy”
y en la enfermedad y la muerte,
vejez y nacimiento,
ya no encontrarán lugar,
como no lo encontraría el tigre*

*para meter su garra,
el rinoceronte el cuerno,
la espada su filo.*

*Antes hacía, ahora comprendo.*¹³

Desde aquí en más y, hasta sus días finales, Alberto Girri dedicaría todas sus energías físicas y espirituales a la literatura, destilando en un renovado proceso dialógico una serie de influencias. En el poema transcrito denota el comienzo de la erosión del *yo* y la voluntad de señalar una de sus fuentes, Lao-tsé, cuyos ecos serán audibles a partir de aquí en la obra de Girri :
*“Aquel que se muestra no es luminoso / Aquel que se justifica no tiene eminencia / Aquel que alardea no será recompensado con el reconocimiento / Aquel que se jacta no perdura por mucho tiempo.”*¹⁴ *“El espíritu individual alcanza el absoluto de sí mismo por sucesivas negaciones; yo soy el que piensa, no el que es pensado; el sujeto puro no se concibe sino como límite de una negación perpetua. La idea misma de negación es pensamiento; no es yo. Una negación que se niega simultáneamente se afirma: negación no es simple privación, sino acto positivo.”*¹⁵ Esta actitud se refuerza con su condena a *“La noción del poeta-máscara, tan pueril en cualquiera que haya escrito alguna vez poemas de aceptable lucidez.”*¹⁶

“Ahora comprendo”, nos dice en la última línea; comprende que debe desarrollar aquello a lo que en varias ocasiones se refirió como *“una sintaxis personal”*, *“una sintaxis que pueda ser reconocida”*, la marca en el orillo de cada texto, su estilo. En el *“Que el tono se aproxime al del discurso normal. Que la singularidad de la dicción poética radique más en la estructura que en los detalles. [...] Vocabulario extremadamente lineal. Ninguna ambigüedad elaborada, ni asociaciones dificultosas, ni transiciones muy marcadas. [...] Que los poemas se eleven a la diafanidad de la prosa. Discurso corriente, transformado en poema. Con idénticas palabras, lograr una forma distinta de comunicar lo mismo.”*¹⁷

Este lenguaje cotidiano, las palabras de todos los días, es el que deberá encontrar un modo renovado de expresión en el poema, cuyos versos ajenos al canto y el énfasis hallarán los cortes según las emisiones naturales de la voz y configurarán como lo imagina en *El dibujo como poema*¹⁸, una forma sobre la página en blanco: *“por fervor de la mente, el valimiento / de no ser copias serviles sino formas, / purificada acentuación de formas”*.

Se ha dicho que por su tono, su precisión, el enfrentamiento de los opuestos, el lenguaje de Girri es comparable al de las ciencias y, que es el discurso de las ciencias, en el que se inspira para definir ciertos aspectos del funcionamiento interno del poema. Ezra Pound ya había dicho: *“El ritmo es una forma; existe como existe la quilla de un barco, o las líneas de un motor de automóvil, para un propósito definido, y debe existir con eficiencia, una tan clara y definitiva como aquélla que hallamos en los barcos y los automóviles.”*¹⁹ Estas palabras de quien es considerado uno de los maestros de la métrica contemporánea nos guían hasta Walter Gropius, quien en 1923 expresó: *“Cada cosa es determinada por su naturaleza, y solo el*

conocimiento íntimo de ésta nos permite modelarla adecuadamente, con el fin de que cumpla eficientemente sus funciones.”²⁰ Pero estos conceptos ya habían sido expuestos más de tres décadas antes, en los Estados Unidos, por Louis Henry Sullivan, un adelantado en la utilización de estructuras de acero en la construcción, quien defendió la tesis de que la forma es determinada por su función. Este principio del *funcionalismo*, adoptado de la ingeniería mecánica, tendría distintos grados de influencias en el campo de las artes.

Citar a Pound, un poeta poco comentado por Girri y siempre como al pasar, no es, aunque lo parezca, un capricho. Pues fue él quien en uno de los manifiestos del *Imaginismo* elevó al rango de “mandamiento” ciertas premisas: no se deben utilizar palabras superfluas, ningún adjetivo que no nos revele algo; el poeta debe comprender que el “*objeto natural es siempre el símbolo adecuado*”; y en *Los Cantos* utilizó continuamente el método de “*juxtaposición sin cópula*”, elaborado a partir del ensayo de Ernest Fenollosa *El ideograma chino como un medio para la poesía*. Tenía además algunas ideas personales acerca del ritmo: éste debía producir una especie de estado hipnótico y “*se debía componer en la secuencia de la frase musical, no en la secuencia del metrónomo.*”²¹ Estas ideas de un modo u otro tienen un grado de presencia en la poesía del argentino haciendo de Pound, el que habría sostenido que la lengua inglesa es la hermanita menor de las lenguas romances, una fuente que se oculta.

Otros dos casos interesantes son los de Marianne Moore y William Carlos Williams cuyas experiencias poéticas recibieron la atención de Girri. La primera comprendió rápidamente que necesitaba desarrollar una mayor disciplina prosódica y diseñó un verso cuyas características nada tienen que ver con la libertad, todo lo contrario, sus textos son de una estudiada complejidad, su diseño visual se articula cuidadosamente sobre la página en blanco, recurren al uso sistemático de la rima y en ellos practica un isosilabismo de número variable, particularidades que le aportan a una tradición poética acentual, una poesía cuantitativa.

Williams, a quien Girri le rinde un inusual tributo en *Homenaje a W.C. Williams*,²² construyó su verso convencido de que el poema desarrolla una forma rítmica en directa relación a la forma del poema-objeto. En su autobiografía detallaría: “...*el poema, como toda otra forma de arte, es un objeto que presenta formalmente su caso y su significado a través de la forma que asume. Por lo tanto, siendo un objeto, así debería ser tratado y controlado.*”²³

En *El motivo es el poema*,²⁴ un libro central para su poética, su pensamiento intenta arrojar nueva luz sobre las relaciones y los vínculos que se establecen entre el universo de los significados y el mundo de lo real. En la primera parte *Pretextos*, Girri utiliza como epígrafe una frase de Vladimir Nabokov: “*Not the things you can say so much better in plain prose*” (“*No las cosas que podés decir tanto mejor en simple prosa*”). Con ella no pretende instituir la existencia de tópicos exclusivos para el campo de la poesía. Nos refiere a una lucha espiritual en la que la caracterización del

hombre estará dada por el grado de profundidad de su intuición en la recuperación de experiencias originales.

En una sociedad regida por un extremo individualismo las percepciones consisten mayoritariamente de intuiciones no-organizadas. Sólo pueden reaccionar “espontáneamente” hacia el mundo de lo aparente. En este sentido la reacción se transforma en el contrario de la acción y es incapaz de desarrollar una visión más allá de los hechos y los objetos.

Desde este punto de vista y parafraseando a Vladimir Ilich Ulianov podemos decir que para Girri: “...*el pensamiento que asciende desde lo concreto hacia lo abstracto, no nos aleja de la verdad, nos acerca a ella.*”²⁵ A lo que el poeta seguramente agregaría que el grado de verdad y o de error de tales experiencias serán expuestos por el poema en directo comercio con su posible lector. En este aspecto la abstracción posibilita que la poesía ejerza una de sus funciones sociales: convertirse en un modelo que escape a la alienación, proponiéndose como una posibilidad utópica en un mundo pleno de dolor y muerte.

La poesía de Alberto Girri, un conjunto de textos de una desesperante unidad, no nos deja solamente una visión del mundo, nos entrega una prolongada y rica experiencia, renovada texto a texto, en la que la realidad es el propio lenguaje y éste es constitutivo del devenir humano. Pero también nos entrega una aguda reflexión acerca de la creación poética, de la que no están excluidas las tradiciones de Occidente y Oriente. Asimismo, Girri en este trayecto mucho ha pensado, hablado y comentado acerca de nuestra incipiente tradición poética. Ésta le debe un tono y una prosodia que no se apartó de nuestra lengua coloquial, y el hecho de que éste fue su instrumento para tratar las más variadas cuestiones estéticas y metapoéticas.

Quizás ha llegado el momento de dejarlo vivir en nuestro barrio, o invitarlo a que se siente en nuestra mesa del café. Para ello, tal vez sea necesario escuchar sus textos y mientras lo hacemos no disparar frases como “se inclina por el *verso blanco*”. Pues podría contestarnos: No siento inclinaciones por el pentámetro yámbico sin rima final. Metro que no es original ni exclusivo de la lengua inglesa, fue introducido por Henry H. Surrey, un estudioso de los modelos italianos, en su traducción de *La Eneida* (libros II y IV). Tampoco me inclino por su antecedente el *versi sciolti* o *endecasillabi Sciolti*, aunque el *verso piano* me trae constantemente a la memoria la primera línea de *La divina comedia*: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”. Si usted hallara un endecasílabo en alguno de mis textos, diría que se me piantó, después de una relectura de *Urania* de Manzoni.

Buenos Aires 2003.

Notas:

1- Revista *Sur*, N° 291, 1964.

- 2- A. Girri, *La figura de Alberto Girri*, (internet), 2000.
- 3- Alberto Girri, *La penitencia y el mérito*, Editorial Sur, 1957.
- 4- Revista *Crisis*, N° 40, 1976.
- 5- Revista *Plural*, México, (julio 1976).
- 6- Augusto Monterroso, Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges, *Movimiento Perpetuo*, Alfaguara, 1999.
- 7- Jorge Luis Borges, *El lenguaje de Buenos Aires*, Emecé, 1963.
- 8- Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, (pág.159) Tusquets, Barcelona, 1998.
- 9- Alberto Girri, entrevista Jorge Ricardo Aulicino y Daniel Freidemberg, *Diario de Poesía* N° 18.
- 10- Alberto Girri, *Cuestiones y razones* (conversaciones), Editorial Fraternal, Buenos Aires 1987 -prólogo de Jorge Cruz)
- 11- Alberto Girri, *Cuestiones y razones* (conversaciones), Editorial Fraternal, Buenos Aires 1987 -prólogo de Jorge Cruz)
- 12- Alberto Girri, *Poemas elegidos*, antología, Losada, Buenos Aires, 1965, prólogo Jorge Andrés Paita.
- 13- Alberto Girri, *El ojo*, Losada, Buenos Aires 1963.
- 14- Lao-Tsé, *Tao Te Ching*, capítulo XXIV, (pág. 81) traducción D.C. Lau, Penguin, Londres, 1979.
- 15- Alberto Girri, *El motivo es el poema* (pág. 128) incluido en *Lo propio de todos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980.
- 16- Alberto Girri, *El motivo es el poema* (pág.50), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976.
- 17- Alberto Girri, *Diario de un libro*, (págs. 42-43,96) Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972.
- 18- Alberto Girri, *El motivo es el poema* (pág.13-14), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976.
- 19- Ezra Pound, *Antheil an the Treatise of Harmony*, Chicago, 1927.
- 20- Eberhard Schulz, *Zwischen Glashaus und Wohnfabrik*, Bremen, 1959.

- 21- Ezra Pound, *Litterary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S.Eliot (Londres, 1954).
- 22- Alberto Girri, *Homenaje a W.C. Williams*, Sudamericana, Buenos Aires, 1981.
- 23- William Carlos Williams, *The Autobiography*, Random House, N.Y. 1951.
- 24- Alberto Girri, *El motivo es el poema, Sudamericana*, Buenos Aires, 1976.
- 25- Ferruccio Rosi-Landi, comentario de Lenin citado en *Linguistics and Economics*, Mouton, 1975.

Esteban Moore. Nació en Buenos Aires en 1952. Poeta, traductor y periodista. En poesía ha publicado: *La noche en llamas* (1982); *Providencia terrenal* (1983), *Con Bogey en Casablanca* (1987), *Poemas 1982-1987* (1988), *Tiempos que van* (1994), *Instantáneas de fin de siglo* (Montevideo, 1999, Mención Honorífica, Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires), *Partes Mínimas* (Mar del Plata, 1999), *Partes Mínimas y otros poemas* (Buenos Aires, 2003. Segundo Premio Fondo Nacional de las Artes).

En 2004 el Fondo Nacional de las Artes publicó una selección de su obra, *Antología poética*, en la Colección *Poetas argentinos contemporáneos*.

Ha realizado la traducción de diversos autores de lengua inglesa: Lawrence Ferlinghetti, *América desierta y otros poemas*, Colección de Obras Representativas de la UNESCO (Ediciones Graffiti/Unesco, Montevideo Uruguay, 1996); James Laughlin, *Los poemas de amor*, (Editorial Martín, La Pecera, Mar del Plata, Argentina, 2001); Craig Czury, *Tecnología Norteamericana y otros poemas* (Papel Tinta Ediciones, Buenos Aires, 2003) y Charles Bukowsky, *Una de las más ardientes y otros poemas* (Ediciones Laberinto, México, 2004).

Asimismo ha publicado en diarios y revistas traducciones de: Raymond Carver, Dylan Thomas, Allen Ginsberg, W.H. Auden, Jack Kerouac, John F.Deane, Gregory Corso, Gary Snyder, Bill Berkson, Anne Waldman, Andrei Codrescu y Seamus Heaney, entre otros.

Entre sus otras publicaciones se cuentan el *Primer Catálogo de Revistas Culturales de la Argentina* (Ediciones Revista Cultura, auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Nación y la Federación de Revistas Iberoamericanas., Buenos Aires, enero 2001) y las *Librerías de valor patrimonial de Buenos Aires*, realizado en colaboración con Horacio Spinetto (Dirección de Patrimonio,

Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, diciembre 2003).

Ha participado los festivales de poesía de Medellín, Colombia; Montevideo, Uruguay; Rosario, Argentina; y fue invitado a la escuela de poesía *The Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*, fundada por Allen Ginsberg, donde inició un proyecto de traducción y a la *Schüle fur Dichtung in Wien*, Viena Austria, donde expuso sobre poesía y traducción.

Colabora con publicaciones del país y del extranjero. Su obra ha sido parcialmente traducida al inglés, italiano, alemán, lituano y portugués e incluida en diversas antologías

© Esteban Moore 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario